

# Le motif de l'animal dans *Le Possédé* de Camille Lemonnier

FRANCOFONÍA  
17 (2008)  
49-62

CÉCILE BARRAUD

UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID, FACULTAD DE HUMANIDADES  
C/ MADRID 126 — 28903 GETAFE (ESPAÑA)

TÉL. +34 91 624 86 31

FAX +34 91 624 86 30

<cbarraud@pa.uc3m.es>

**RÉSUMÉ** Dans ce roman belge, paru en 1890, les images multiples du bestiaire mettent en œuvre la dégénérescence, jusqu'à la pure bestialité, d'un homme soumis au magnétisme animal de sa maîtresse. Agissant parallèlement sur la structure du roman qu'il fait voler en éclats, le motif de l'animal exhibe l'originalité d'une œuvre emblématique des métamorphoses auxquelles la fin-de-siècle soumet les formes romanesques.

**MOTS-CLÉS** Animal. Naturalisme. Fin-de-siècle. Lemonnier. Roman.

## **"El tema del animal en la novela *Le Possédé* de Camille Lemonnier"**

**RESUMEN** En esta novela belga, publicada en 1890, las imágenes múltiples del bestiario ponen de manifiesto la progresiva degeneración, hasta alcanzar la pura bestialidad, de un hombre sometido al magnetismo animal de su amante. El tema del animal, que influye en la estructura de la novela hasta modificarla, muestra la originalidad de una obra capaz de simbolizar las metamorfosis que el Fin de Siglo provoca en las formas novelescas.

**PALABRAS CLAVE** Animal. Naturalismo. Fin de Siglo. Lemonnier. Novela.

## **"The image of the animal in Camille Lemonnier's *Le Possédé*"**

**ABSTRACT** This Belgian novel, published in 1890, contains many images of the bestiary showing a man's gradual degeneration into beastliness under the subjection of his mistress' animal magnetism. Animal images influence the novel's structure to the point of modifying it, and the originality of the work lies in how this becomes a symbol of the metamorphosis of the novel form at the Fin-de-Siècle.

**KEYWORDS** Animal. Naturalism. Fin-de-Siècle. Lemonnier. Novel.

**L**e *Possédé*, note Albert Mockel dans un compte rendu de “La Wallonie”, “c’est l’éternelle brute humaine en lutte avec son esprit” (Mockel, 1890: 360). La “brute” humaine, ou “l’animal considéré dans ce qu’il a de plus éloigné de l’homme”<sup>1</sup>, c’est-à-dire littéralement, la “bête”. Paru en 1890, ce roman belge de Camille Lemonnier conte la dégradation jusqu’à la bestialité d’un homme respectable, le magistrat Lépervié, sous la fascination irréprensible qu’exerce sur lui l’institutrice de ses enfants, Rakma. Ce que manifeste d’abord ce récit d’une possession –sujet répandu dans la littérature décadente, qui s’inspire volontiers des recherches sur les mystères de l’esprit humain, occultisme et névrose– est la dépossession de l’humain, sa régression vers la “bête” originelle, présente dans les tréfonds de l’être. Mais le bestiaire humain, dont nous nous proposons d’analyser ici les représentations et les enjeux, travaille aussi la narration de l’intérieur, en corrodant ses liens avec le Naturalisme: le motif, en effet, met en pièces toute linéarité et défait le récit de sa nature proprement romanesque –littéralement et littérairement, il le dénature. Ce faisant, il révèle la singularité d’une œuvre emblématique de la “crise” du roman naturaliste (Raimond, 1966: 25) ainsi que de l’originalité de l’imaginaire littéraire fin-de-siècle.

## **1 L’ANIMAL POSITIF OU LA “COMÉDIE QUI AUX LÈVRES NOUS METTAIT DES CHOSES DE FLÛTES ET D’OISEAUX”**

Plus encore que de l’“animal”, c’est de la “bête” qu’il s’agit dans le roman de Camille Lemonnier, où l’image est en effet presque toujours connotée négativement. Alors que l’animal évoque l’être vivant, une certaine communauté de traits avec l’homme, la bête représente ce qui l’en éloigne. La terminologie est en ce sens particulièrement éclairante: le

---

<sup>1</sup> Définition du *Nouveau Petit Robert de la Langue française*.

concept général d’“animalité” inclut l’homme, pendant que celui de “bête” recouvre tout animal, l’homme excepté. Il existe bien, dans *Le Possédé*, une série de figures animales positives qui, bien que peu nombreuses, constituent l’un des ressorts narratifs par lesquels l’“animal”, précisément, met en évidence la “bête”. Dans le château où Guy et Paule, les enfants de M. et Mme Lépervié, vont passer leurs vacances, le motif est un élément du cadre bourgeois auquel la famille appartient, “avec nacelles sur le lac, poneys à l’écurie” (Lemonnier, 1890: 42). Cet indice réaliste, qui apparaît alors que la “possession” est à peine ébauchée à ce stade du récit, impose le champ notionnel de la vie et de l’innocence; l’animal se présente alors comme un principe extérieur inoffensif. Quelques pages plus loin, le motif est de nouveau associé aux enfants: au retour des vacances, la maison “se galvanisa aux tumultes qu’ils rapportaient de leur séjour aux champs, tout un temps lâchés, comme de pétulants animaux, au fond des grands parcs moirés par l’eau des étangs. Et ce furent des galops du haut en bas des escaliers, des férociétés de jardinage dans l’urbaine rusticité du bosquet, un printemps d’oiseaux aux barreaux des cages” (id.: 59). Lors de leur séjour à la mer, de même, les enfants occupent leur temps à “herboriser et traquer les papillons” (id.: 212).

La charge positive du motif de l’animal semble pourtant rapidement annihilée par sa réduction à une fonction simplement ornementale. Car rien, dans l’univers du *Possédé*, ne saurait survivre au processus de destruction, pas même le mécanisme référentiel que produisent ce que l’on nommera, avec Roland Barthes, les “notations insignifiantes” (Barthes, 1982: 82). C’est en effet au titre de “signifié de connotation” que le réel est véhiculé par le motif de l’animal positif: celui-ci n’est signifiant qu’en tant que référent, qui ne dit rien d’autre que le réel comme catégorie. En ce sens, il “devient le signifiant même du réalisme”. Mais ces “détails concrets” subissent des altérations diverses dans le roman, dont la dérision est un exemple: la métaphore plaisante d’un ouvrage de Jules Verne passionnément lu par Guy fait du livre “un Jules Verne fraîchement couvé et plus mirobolant que toute la ponte antérieure du même auteur” (Lemonnier, 1890: 34). La récurrence de l’image de l’oiseau participe de ce processus: l’animal connote la pureté pour rendre la souillure d’autant plus tangible. Il est associé à l’épouse, sainte et maternelle, qui entretient “la durable chaleur d’un nid familial” (id.: 60). Dans son souvenir de jeune femme, Lydie Lépervié s’assimile

elle-même à un oiseau lorsqu'elle évoque son voyage de noces, "un voyage d'époux envolés vers le mélancolique automne de la Hollande, comme d'oiseaux émigrant vers d'exotiques latitudes" (id.: 160). Pour cet être simple, l'espace d'où l'oiseau est absent est entaché de morbidité: "Après cela, c'est le vide qui commence, oui, quelque chose comme une contrée de plaines et d'eaux où il n'y a ni fleurs ni oiseaux, une désolation de fin du monde" (id.: 164). Désolation, précisément, qui est celle de la mère une fois que le vice a éradiqué le dernier oiseau pur du roman, Paule; celle-ci succombe après avoir surpris son père avec Rakma dans le lit conjugal: "Mon divin cygne blanc! Ah! ma douce âme en blanc! Tu n'as pu supporter la souillure, tu ne pouvais vivre avec cette souillure en ton aile!" (id.: 344).

Ce bestiaire positif, quantitativement peu important dans l'œuvre, en est donc pourtant une composante essentielle. Outre la fonction ornementale, par laquelle il marque une tentative d'ancrage réaliste, il manifeste aussi l'impossible survivance de l'homme dans le monde qu'il met en scène. Aucun personnage n'y subsistera sous forme humaine, comme en témoignent les traits récurrents qui définissent Paule et sa mère: la synecdoque du "pas ailé" (id.: 291) suffit à désigner l'enfant peu avant la scène primordiale qu'elle va surprendre, de même que la métaphore du nid symbolise la maternité protectrice de Lydie. Ces deux figures les situent toutes deux hors de l'espace textuel de la décomposition dans lequel elles n'ont pas leur place: Paule meurt et Lydie s'efface progressivement jusqu'à disparaître sous une "ombre" (id.: 340). Évoluant dans la sphère de la pureté –Lydie est par ailleurs fréquemment comparée à une sainte– et liées à l'oiseau, animal allégorique des sommets lumineux, elles sont vouées à l'anéantissement dans un univers submergé par la fange des bas-fonds<sup>2</sup>. Si le motif de l'animal positif constitue bien une tentative d'instauration d'"effet de réel" dans le roman, il participe donc aussi paradoxalement de la déconstruction du réel dont il emblématise le processus de décomposition; l'animal positif échoue dans sa fonction essentielle d'authentification d'une réalité romanesque vouée à la possession par l'irrationnel.

---

2 Ultime proie de Rakma, Guy s'efface progressivement du roman.

## 2 RAKMA, “BÊTE MALFAISANTE”

L’une des premières apparitions de Rakma l’évoque comparée à “quelque grand oiseau pâle venu là et roulé à travers la verrière avec une des vagues de la houle crépusculaire” (id.: 20). L’image de l’oiseau signale donc d’abord son appartenance à une communauté, celle des personnages du roman et de la famille Lépervié. Mais arrivée “là” et “venu[e]” on ne sait d’où, Rakma est d’emblée désignée comme un être énigmatique, appartenant à l’ombre. Ce caractère mystérieux fait de son apparition une épiphanie à rebours: porteuse d’un message, elle est nimbée d’une inquiétante étrangeté qui introduit une trace d’irréalité dans un contexte trivial. Elle apparaît en effet pour la première fois alors que Lépervié a envers elle une parole d’humeur qu’il attribue à un mauvais catarrhe, réprimande à laquelle, demeurant “muette et rigide”, elle se montre toutefois impassible. Quelques pages plus loin, “le solennel oiseau aux ailes de velours” (id.: 57) réapparaîtra pour traduire le “grand silence” dont se nimbent les premiers mensonges de Lépervié à Lydie: l’oiseau figure alors la dislocation de la communauté des personnages à travers l’isolement progressif du héros et son intromission dans l’univers insondable de Rakma.

Les traits qui définissent celle-ci l’éloignent d’ailleurs de l’humain: n’ayant d’autre identité que celle d’un prénom dont la consonance exotique fait d’elle, au sens propre, une étrangère, elle est d’emblée marquée de cette lacune fondamentale, de cette stigmatie qui la voue à la séparation des autres personnages. La métonymie de la couleur de sa peau, au moyen duquel elle est désignée de façon récurrente –son teint est tour à tour noir ou vert (id.: 40)– prend également une valeur métaphorique: Rakma représente, à proprement parler, la femme sombre; sans passé, sans origine, sans mémoire. On apprend tardivement et de façon indirecte –Lépervié se remémore alors des paroles qu’elle n’a pas prononcées devant le lecteur– qu’elle est issue d’une famille désunie (une mère abandonnée par un père dépravé), mais l’unique récit fait par elle de son enfance manifeste son appartenance à l’animalité: “J’étais une petite singe... De petits singes aussi autour de moi, les hommes et les femmes de cet étrange pays” (id.: 107). Il s’agit du reste de la seule nature dont elle se souvienne car du monde animalier, elle prétend être passée à un univers morbide qui la sépare encore des autres: “Puis, je ne sais plus, c’est une très vieille histoire. [...] La petite

singe est morte! [...] Il n'y a plus ici qu'une fille qui vit dans un cimetière" (ibid).

La narration comble ce vide mémoriel en soumettant le personnage à des métamorphoses successives, toujours liées à l'animalité. Associée au monde primordial des origines, indéfini et fantasmatique (elle se rappelle avoir été "une petite fille au bord d'un grand fleuve, dans des jardins merveilleux"), elle est un être fondamentalement morcelé, auquel le polymorphisme animal ôte encore de sa consistance humaine. Elle est, de plus, fréquemment identifiée à l'animal sauvage, et en ce sens se rapproche toujours plus de la bête : d'oiseau, elle devient singe et chauve-souris, avatar infernal de l'oiseau – dans la dalmatique de Lydie, dont elle s'est revêtue pour profaner le lit de l'épouse, "elle apparaissait, parmi les noires fourrures, comme avec les ailes au dos d'une grande chauve-souris" (id.: 161) – mais aussi fauve; plusieurs notations font allusion aux mouvements de son "corps félin" (id.: 201). Figure antithétique de Paule, elle symbolise aussi les ténèbres dont elle est provient et avec lesquelles elle voile l'univers romanesque : ses yeux sont comme des "cygnes noirs" (id.: 225), elle est pourvue d'un "venimeux dard de guêpe" (id.: 284) qu'en quittant la maison des Lépervié elle laisse "en la plaie de douleur de [la] lamentable épouse" – cette dernière image assimilant symboliquement Rakma au passage du monde des vivants à celui des morts. De même, la focalisation sur sa bouche "écarlate comme le viol ou les coquelicots d'un sang animal" (id.: 148) ou encore sur ses mains "comme des griffes" (id.: 303), construisent un être épars, à l'animalité corrompue, disloquée.

Rakma, au demeurant, revendique pleinement sa nature bestiale. Au milieu du roman, elle dénonce le caractère fallacieux de la situation qu'elle et Lépervié ont créée: elle refuse d'être l'héroïne d'un roman d'adultère, empli d'animaux positifs et d'autres mentions idylliques, de cette "comédie qui aux lèvres nous mettait des choses de flûtes et d'oiseaux quand c'était l'enfer en notre sang". En révélant sa nature profonde, ses paroles proclament la domination de la bête sur l'humain, qu'hyperbolise l'usage des majuscules:

Son regard de bête, elle le lui plonge, ainsi qu'une épée! pour en transpercer son être, et les dents au clair, comme le dépeçant par avance dans une goulée de rire :

-JE VOUS VEUX!

Derechef, toute résistance échouait. Il pensa: Je devrais la haïr pour un tel mot. Mais la bête dominant l'esprit, il chavira... (id.: 143)

Évocation réitérée dans la scène de profanation du lit conjugal, où “l’abominable tentation vivante, subitement se ruait à la perdition avec un rire dément aux lèvres, un tel rire que son visage en semblait devoir, somme sous l’hilar bestialité d’un masque, à jamais perdre toute humanité” (id.: 146). De fait, c’est bien la perspective naturaliste qu’elle récuse ainsi dans un roman qui bascule définitivement du côté de la fantasmagorie. Lorsque Lépervié lui propose de l’installer dans une maison, elle rejette d’ailleurs la perspective d’une situation aussi conventionnelle, refusant d’être prise, ainsi que la Nana du roman de Zola, pour “la catin qu’on a comme un cheval, comme une bête coûteuse” (id.: 221).

La fragmentation du personnage de Rakma diffuse le bestiaire maléfique dans le roman. Être hors-nature, elle cristallise la superposition de niveaux de réalité différents qui font voler en éclats la cohérence même de l’univers romanesque. Rakma est un être littéralement inimaginable, et c’est dans cette perspective qu’il faut lire le terme “créature” grâce auquel elle est désignée de façon récurrente: par définition “tiré du néant”<sup>3</sup>, le personnage emblématise aussi le néant du réel, sa négation. Rakma est ainsi figurée à plusieurs reprises sous les traits de la sphinge: être mi-humain, mi-animal, à tête de lion ailé et à buste de femme, au regard énigmatique, son caractère mythique justifie la fascination éprouvée par Lépervié. Le personnage participe en ce sens d’abord de la mythologie égyptienne, dans laquelle le sphinx exprime l’idée d’une vérité intérieure absolue. Omniprésente –“Elle, toujours présente (lors même qu’éloignée) dans l’atmosphère de la maison” (id.: 110)–, Rakma évoque la certitude muette; promenant “ses airs taciturnes de sphinge à travers la Famille”, elle représente “la dissimulation en granit” (id.: 139). À la question de Lépervié, “Mais quelle femme es-tu donc?”, elle répond: “Je suis celle qu’on ne connaît pas” (id.: 224). La focalisation interne, en fixant la narration sur Lépervié, manifeste l’hermétisme de Rakma qui, à l’inverse du personnage de roman naturaliste, toujours connaissable, demeure inexplicable au lecteur.

---

3 Définition du *Nouveau Petit Robert de la Langue française*.

Dans le même passage, Lépervié formule l'autre versant du symbole: Rakma est aussi "le sphinx à qui l'on demande le mot de l'énigme et qui vous dévore au lieu de vous répondre". Sous cet angle, le personnage possède les attributs de la créature mythique grecque: la sphinge y emblématise la destruction et la perversion. Vouloir répondre à l'énigme condamne l'être à l'anéantissement. Pour Lépervié, la soumission physique à Rakma constitue une transgression, ce dont il se rend compte trop tard. La nubilité de sa fille signifie à ses yeux l'accès à un savoir dangereux; or ce qui est bon, pense-t-il, c'est justement de "ne rien savoir" (id.: 216). Mais Paule, une fois devenue femme, a elle aussi transgressé l'interdit en se méprenant sur le sens de l'énigme: elle prend en effet les ébats de son père avec Rakma pour un crime. N'ayant vu qu'"un battement affreux de jambes en l'air, comme de bêtes ruées au massacre" (id.: 291), elle glose la scène de cette parole fatale: "Oh! maman!... Papa... dans ton lit... Il la tuait!" (id.: 294). Pour cette erreur d'interprétation, elle aussi sera châtiée: "Ah! l'horreur de dire cela", ajoute d'ailleurs le narrateur entre parenthèses, manifestant ainsi la valeur performative d'une vision immédiatement destructrice pour le personnage. Lépervié, quant à lui, se trompe en demeurant en-deçà de l'énigme, car la sphinge exige un don total de soi: Rakma, "dont il n'avait jamais su déchiffrer l'idiosyncrasie" (id.: 282) reste une "âme triplement verrouillée", qui le condamne à la dégradation: celui qui, dans ses fonctions de magistrat, incarnait le verbe de la Justice, perd la mémoire et se retrouve finalement frappé d'aphasie.

Une surenchère dans la monstruosité soumet Rakma à d'autres formes animales hybrides qui marquent une étape supplémentaire dans la régression. Dans la perception de Lépervié, elle prend peu à peu les traits de l'abjection, "pire qu'une goule et qu'une stryge"; même plus femme donc, mais à l'image de la stryge, mi-vampire, mi-chienne. À mesure que Lépervié sombre dans la dépravation, la métamorphose de Rakma vers la bestialité infernale s'intensifie jusqu'à l'identification avec l'hydre, serpent fabuleux et dangereux dont les têtes repoussent sans cesse. Le corps de Rakma est fait d'"onduleux étirements de serpent" (id.: 166), que Lépervié ressent jusque dans son sommeil, lorsqu'il se croit possédé par l'incube, double nocturne de Rakma "roulant à ses fambes ses fibreux jarrets comme un lascif et agile serpent" (id.: 228). Ailleurs encore ses cheveux sont semblables à de "noirs crins en serpents ruisselants jusqu'à ses hanches nues" (id.: 303). Il n'est jusqu'au désir de



Lépervié qui ne soit allégorisé sous les traits du serpent, ces “électriques serpents qui lui sillaient l’échine” (id.: 125). Un bestiaire de même champ notionnel vient relayer l’image de l’hydre et achever l’allégorie du vice:

Et ils y descendaient plus avant, en ces pleines eaux du crime où ils nageaient à brassées, comme aux noirs flots des lacs dantesques, peuplés de bêtes malfaisantes et goulues, –les pieuvres et les hydres nourries de chair humaine et qui, de leurs suçoirs et de leurs gueules, enroulées autour des naufragés de ces borboreux abîmes, pompent et dévorent jusqu’au dernier sang la conscience. (Id.: 158).

C’est la “Voix” –double intérieur et réflexif de Lépervié– qui éclaire celui-ci sur la nature de l’empire de Rakma, symbole de la débauche qui “de ses tentaculaires mains [...] s’accroche aux intérieures parois de ton être, pieuvre gloutonne ancrée en toi et qui t’absorbe en d’inextinguibles soifs” (id.: 219).

### 3 LA BÊTE INTÉRIEURE, CE “RÔDEUR À FACE DE HYÈNE”

“Le cœur en moins, l’humanité vivrait en paix sur le fumier de ses instincts” (id.: 11), pense Lépervié dès les premières pages du roman. La réflexion a valeur programmatique; ce qui est relaté dans *Le Possédé* est bien la destruction d’un homme rongé par la bête intérieure. Une fois le “cœur” disparu –incarné par la famille, symbolisé par l’épouse et broyé “sous le talon de [l]a bottine” de Rakma (id.: 179)– l’avènement de la bestialité signale le règne du pur instinct.

Le bestiaire de la décomposition traduit la descente progressive de Lépervié vers le vice endémique dont le regard fascinant de Rakma constitue l’accès. La réprimande du début est la première étape d’un processus irréversible; le regard que l’institutrice jette alors à Lépervié le hante: “Et tout ce soir (et les autres soirs, et les autres jours), il porta ce regard, comme un ver frétilant en sa chair” (id.: 36). Là encore, la Voix intérieure explicite le message: ce que Lépervié croit être son “libre arbitre” n’est en fait que le mouvement même de son assujettissement, consistant “à sentir l’éperon en toi de quelqu’un que tu portes dans ta peau comme ton ver” (id.: 167). C’est pourquoi Rakma, sous les traits de la beauté, prend le visage de l’instinct le plus bas, par lequel tout homme

est tenté mais qu'il refoule au plus profond: "Elle est, à travers son rire de bête de proie, l'épouvantable laideur de la charogne que tu nourris en ta chair et qui te putréfie vivant".

L'image diffuse de la vermine dans l'ensemble de la narration est d'autre part une composante essentielle des cauchemars de Lépervié, qui y voit "le ver vivant d'un fixe regard au fond de ses orbites gelées", ressent "un vibronnement de larves" (id.: 182). L'image opère donc à la manière d'un embrayeur métaphorique superposant deux niveaux de référence normalement séparés, l'univers du rêve et celui de la réalité, comme le montre encore le cauchemar dans lequel Lépervié se voit lors de sa propre cérémonie funèbre, "livré aux vers, dégorgeant sa pourriture" (id.: 310). Ses visions sont les mêmes à l'état de veille et de sommeil, véhiculant des images semblables de larves<sup>4</sup>, d'araignées, de cygnes noirs, de bêtes à gueule sanglante. Le cauchemar, lieu de confusion absolue entre animalité et humanité, infeste la narration; c'est avec "un œil larveux où déjà semblait grouiller l'horrible ver dévorateur" (id.: 351) que Lépervié lit la lettre d'adieu de Rakma, comme en réponse à la question annonciatrice de celle-ci: "Ne suis-je pas votre charançon final?" (id.: 303). Avatar décadent de la Luxure-Mort de la *Tentation de Saint-Antoine* –monstre hybride à "tête de mort", "torse de femme" et dont "tout le corps ondule, à la manière d'un ver gigantesque qui se tiendrait debout" (Flaubert, 1984: 224)– Rakma représente bien, pour Lépervié, "l'esprit de fornication et l'esprit de destruction". De fait, la "vermine" est aussi ce qui, métaphoriquement, dévore le roman de l'intérieur. Les fragments narratifs, uniformément séparés de blancs, figurent une lacune: la part humaine du personnage rendu à sa propre matière brute. De même, l'indistinction typographique entre réel et cauchemar, cette "confusion de toute réalité dans les estompes du rêve et de la nuit" (Lemonnier, 1890: 331) marque une espèce d'animalité du récit. Transposée au plan romanesque, celle-ci se traduit par l'intrusion de formes brisant la linéarité romanesque: le passage temporaire du récit au journal intime<sup>5</sup> manifeste un dépouillement des caractères formels du

---

4 Le narrateur du "Possédé", conte de Jean Lorrain, perçoit de la même manière "l'atmosphère ambiante toute grouillante de larves" (Lorrain, 1895: 163).

5 Entre les pages 191 et 199.

roman qui y laisse ses repères. Mais cette intrusion est elle-même mise à mal: l'indication des dates constitue un faux ancrage et la persistance de la focalisation interne à la troisième personne est incompatible avec la pratique d'écriture diariste. La confusion spatio-temporelle se généralise rapidement, Lépervié perdant toute notion du temps et des lieux, comme le montrent les quelques notations suivantes: "peut-être des jours avaient passé" (id.: 333), "il me semble que j'ai été moi-même mort tout un temps" (id.: 346), "une nuit de l'autre mois (quoi! déjà cinq semaines!)" (id.: 347). Rendu à l'état de bête –dont la représentation du temps et de l'espace diffère de celle de l'humain–, Lépervié ne perçoit plus la réalité que comme une succession de bruits, de cris et de gémissements.

De la même façon qu'elle consume le personnage de l'intérieur, la bestialité travaille la narration, à commencer par le nom du personnage lui-même. L'onomastique est ici particulièrement signifiante: le rapace évoqué symbolise indirectement une domination de la femme, la femelle de l'épervier étant communément considérée comme plus vigoureuse et plus habile que le mâle. Ce qui, dans le roman, se vérifie à la fois dans l'exceptionnelle fermeté morale de Lydie et l'incoercible ascendant de Rakma. Le nom sert aussi le gauchissement ironique du récit naturaliste dans la mesure où il produit un effet de contre-litote dans la définition du personnage; ses confrères du Palais de justice se plaisent à colporter "un mot d'un vieux robin acide: Lépervié n'était pas un aigle, il est en passe de dégringoler à l'oison" (id.: 315). Dès les premières lignes, le roman, comme le personnage, sont donc corrompus par la bête. La description des souffrances de Lépervié aux prises avec un rhume s'effectue en effet à l'aide de comparaisons entomologiques invasives, mettant en œuvre une succession de "nasillements, aigus comme des hennissements, et qui ensuite s'enflaient en ronflements de faux-bourdon, le navrant lui-même d'une impression de grosse mouche bombynant sous son nez, comme une guêpe dans un cornet de papier" (id.: 15). D'abord peu active –la comparaison permettant le maintien, par l'analogie, de deux univers référentiels parallèles, et donc une certaine mise à distance du comparant– la bestialité s'éveille pourtant progressivement pour envahir le récit: "Qu'il est malaisé de rester dans les limites de la nature!" (id.: 69) s'exclame en effet Lépervié. Limites d'une humaine nature que le récit s'emploie à faire exploser: sous l'influence de Rakma, Lépervié apparaît sous l'aspect de l'animal soumis

et fangeux; prenant les traits du “porc noué pour le sacrifice” (id.: 111) lorsqu’il se rend compte de son asservissement, jouissant de lectures pornographiques, “porcelaines bauges dont voluptueusement il reniflait l’ordure” (id.: 174), s’absorbant dans l’obscénité des illustrations d’un jeu de cartes qui est comme son environnement naturel, “bestiaire de l’animale sexualité”, “ménagerie des plus hurlants désirs” où il se repaît “de la porcelaine salauderie de ces étalages, humant la sueur des ceintures et des aisselles qu’il croyait vraiment subodorer” (id.: 232-233) et se muant, “pour se ravalier plus ignominieusement, en pourceau hognonnant et lubrique” (id.: 205). Face à la bestialité expansive de Rakma, Lépervié incarne la bête servile jusque dans sa posture: il est décrit “accroupi sur le tapis, les bras noués à ses genoux” (id.: 180), levant vers elle “un visage canin”. Au demeurant, l’assimilation au chien est récurrente et volontaire chez Lépervié, que l’on voit “galoper à quatre pattes sur le tapis, en aboyant comme un gros chien” (id.: 188), portant Paule sur son dos, alors pris d’un “inexplicable et ridicule besoin de jouer à la bête”. Besoin ne faisant encore qu’affleurer en un jeu teinté d’une certaine innocence et qui devient, dans la mise en scène érotique où, Rakma sur son dos, il se traîne “à quatre pattes en gémissant” (id.: 203), un plaisir pervers, “le goût de n’être plus, sous le piétinement de l’idole, que la créature conspuée et volontairement servile, dégradée à l’égal de la bête domptée dont il imitait les rauquements d’impuissante révolte sous le talon qu’elle lui appuyait sur l’échine” (id.: 204). Comme Rakma, Lépervié s’identifie à sa propre bestialité, révélant sa nature monstrueuse “d’animal à face d’homme” (id.: 204): il est intérieurement dévoré – “il m’a mangé”, dit-il dans une conversation imaginaire avec son fils Guy qu’il voudrait mettre en garde (id.: 190) – par “l’autre homme” en lui, “le rôdeur à face de hyène, qui toujours guette à la porte” et dont Rakma est la vivante projection<sup>6</sup>.

Comme chez Rakma, en Lépervié “persiste l’être double et irréductible” (id.: 226), mais le grotesque étant encore l’un des moyens d’altération de l’humaine réalité, cette dualité est volontiers tournée en

---

<sup>6</sup> De la même façon, le narrateur du “Possédé” de Jean Lorrain a la sensation de vivre “dans un bestiaire, où chaque bas instinct s’imprime en traits d’animal”, ceux-ci reproduisant “tout l’ignoble, l’innommable de l’âme humaine remontée soudain à fleur de peau” (Lorrain, 1895: 166). À l’inverse de Lépervié, qui s’abîme dans la débauche, il décide pourtant de fuir cet “enfer”.

dérision. Le récit est émaillé de métaphores en ce sens : lorsqu'il s'adresse à Rakma, sa voix "chevrot[e]" (id.: 23), il "bram[e]" (id.: 182), ou encore, craignant ses foudres, "prudent, recroquevillé en escargot dans sa couardise" (id.: 276), il se tait. La scène de travestissement aussi le représente, en digne "mâle" de la "petite singe", pareil à "une sagouine en perruque" (id.: 299) et l'une des dernières images du roman, sous l'aspect d'un "vieux cacatois relégué" (id.: 351). La bestialité aura finalement raison du personnage ; décimé par la "bête humaine" qui le ronge, Lépervié finit par n'être plus que la "chose que mène l'instinct" (id.: 265), le "déchet humain" (id.: 349), comme le montre l'image ultime d'un homme rendu à la pure animalité, capable seulement de gémissements et de cris, et en pleine rue, perdant dans l'impudeur son dernier trait humain, "se dépouillant et s'abandonnant à tourmenter sa chair" (id.: 352).

Si la bestialité détruit le personnage, le roman marque en revanche le dépassement du récit naturaliste par la prise de possession de ce sujet poétique auquel il confère une signification neuve. L'histoire du *Possédé* est en effet mise en abyme à travers le récit de plusieurs cas d'adultères jugés par le magistrat Lépervié, dans lesquels celui-ci constate "matériellement" un "Mal" qu'il ne voit pas en lui (id.: 235). Or, cette matérialité, autre nom d'un réalisme trop cru, se trouve ruinée, dans le roman de Camille Lemonnier, par l'écriture qui épure et magnifie la *matière* poétique. C'est dans ce sens qu'il faut entendre la condamnation de l'écrivain jugé coupable par Lépervié d'avoir peint un tableau immoral de la "turpitude sociale" (id.: 234). Cette condamnation, prononcée par un homme qui n'admet pas que la littérature "s'ingérât en de trop absolus aveux des réalités immédiates", est aussi la condamnation ultime du Naturalisme dans *Le Possédé*: les "réalités immédiates", dont le motif de l'animal est l'expression la plus aboutie, n'y sont admissibles que parce qu'elles "s'adultèrent à la cuisson d'une sensible mixture d'idéal, ou, tout au moins, s'atténuent par la discrétion du vocable". Tout le reste, en effet, "n'est que licence". Alors seulement, elles atteignent au "cérébral éréthisme" que Camille Lemonnier relève dans les eaux-fortes de Félicien Rops, et s'offrent à la lecture comme les "perversions d'un satanique artiste" (id.: 232).

## **RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES**

- BARTHES, ROLAND (1968) "L'effet de réel", BARTHES, ROLAND & ALLII. (dirs.) *Littérature et réalité*, Paris: Seuil [1982].
- FLAUBERT, GUSTAVE (1874) *La Tentation de Saint-Antoine*, Paris: Gallimard [1983].
- LEMONNIER, CAMILLE (1890) *Le Possédé*, Paris: Séguier [1997].
- LORRAIN, JEAN (1895) "Le Possédé", *Sensations et souvenirs*, Paris: Charpentier.
- MOCKEL, ALBERT (1890) *La Wallonie*, tome V, dans LEMONNIER, CAMILLE (1890) *Le Possédé*, Paris: Séguier, "Bibliothèque décadente" [1997].
- PRAZ, MARIO (1999) *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze: Sansoni.
- RACHILDE (1893) *L'Animale*, Paris: Simonis Empis.
- RAIMOND, MICHEL (1966) *La Crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris: José Corti.